A. Kuhnke.

Diss. Breslau 1912

Charles Estienne: Les Abusez und ihre Quelle (Gl' Ingannati) nebst Beiträgen zur Stellung der letzteren in der Weltliteratur

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät

der

Schlesischen Friedrich - Wilhelms - Universität Breslau

vorgelegt

und mit ihrer Genehmigung veröffentlicht

von

Arthur Kuhnke

Dienstag, den 2. April 1912, mittags 12 Uhr

im Musiksaal der Universität:

Vortrag:

„Der Einfluss der Italiener auf die französische Komödie des 16. Jahrhunderts"

und

Promotion.

ACAD. LAND. BAT. BIBL.

Breslau

Buchdruckerei H. Fleischmann

1912.

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Universität Breslau.

Referent: Geh. Reg.-Rat Professor Dr. **Appel**.

Tag der mündlichen Prüfung: 31. Januar 1912.

Meiner Mutter

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548201_0155

Inhalt.

Seite

Literatur-Verzeichnis . . . . . 7—11

Einleitung: Stellung von Charles Estiennes: Les Abusez in der Entwicklung der französischen Komödie . . . . . 13—20

I. Charles Estienne: Les Abusez und ihre Quelle.

A. Beiträge zur Biographie von Charles Estienne . . . 21—22

B. Drucke der Abusez . . . . . 22—23

C. Analyse der Abusez . . . . . 23—34

D. Vergleich des „Abusez“ mit den „Ingannati“ 34

a. Die äussere Anlage 34

1. Namen der auftretenden Personen 34

2. Scenenverteilung . . . . . 34—35

3. Streichungen . . . . . 35—38

4. Zusätze . . . . . 38—40

b. Die innere Ausführung

E. Beurteilung der Arbeit Estiennes.

F. Glossar zu „Les Abusez“.

G. Glossar zu „Gl' Ingannati“.

II. „Gl'Ingannati“ und Beiträge zu ihrer Stellung in der Weltliteratur.

A. Drucke der Ingannati

B. L'Academia degl' Intronati.

C. Verfasser der Ingannati.

D. Quellen der Ingannati.

E. Einfluss der Ingannati.

1. in Italien auf G.A. Giancarli: La Cingana

A. Calmo: Il Travaglia.

G. Parabosco: Il Viluppo.

N. Secchi: Gl'Inganni.

A. Piccolomini: Alessandro.

D. Cornachini: Gl'Inganni.

Della Porta: Olimpia.
Della Porta: La Fantesca.
(Agostino Beccari: Il Sacrificio.)
Curzio Gonzaga: Gl'Inganni.)
M. Bandello: Novelle II 36.
Giraldi Cinthio: Hecatommithi V_8.

2. in Frankreich auf Charles Estienne: Les Abusez.
J. Grevin: Les Esbahis.
Belleforest: Histoires tragiques No. 67.
3. in Spanien auf Jorge de Montemayor: Diana.
Lope de Rueda: Los Enganos.
4. in England auf The Bugbears.
B. Rich: Apolonius und Silla.
Shakespeare: Twelfth Night.

III. Anmerkungen.

Literatur-Verzeichnis.

Nicht besonders hervorgehoben werden im Folgenden die grossen Nachschlagewerke und Wörterbücher. Auch möchte ich gleich hier bemerken, dass ich in Bezug auf dieses Verzeichnis nur den blossen Verfassernamen nebst Band- und Seitenzahl zitiere. Ein voller Titel wird dann angewendet, wenn eine Verwechslung möglich wäre. Um die Uebersicht zu erleichtern, werden die Drucke der behandelten Komödien und Novellen am Schluss der Literaturangaben getrennt aufgeführt. Agresti, A, Studî sulla commedia italiana del sec. XVI. Napoli 1871. Alberti, Leandre, De Viris illustr. ordinis Praedicatorum, Bologna 1517. Allacci, S, Dramaturgia. 1755. Almeloveen, De vitis Stephanorum, Amsterdam 1683. Ancona, A d', Origini del teatro italiano. 2. Aufl. Turin 1891. Annales de la faculté des lettres de Bordeaux 1891. Annales de l'université de Grenoble VII. 1895. Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen Bd. 98, 99, 108, 109. Arnaud, Ch., Les théories dramatiques au 17ième siècle. Paris 1888. Aubertin, Ch., L'histoire de la langue et de la littérature française au moyen âge, Paris 1876—78. Bargagli, Girolamo, Dialogo de' giuochi che nelle vecchie Sanesi si usano di fare, Siena 1572. Bargagli-Petrucci, Le Fonti di Siena e iloro aquedotti, Siena, Rom, Florenz 1906. Bayle, Dictionnaire historique, 5ième edition, 1740. Beauxchamps, Les recherches sur les théatres de France, 1735. Beiträge, Münchener, zur rom. und engl. Philologie Bd. X und XV. Binder, W., Novus thesaurus adagiorum latinornm, Stuttgart 1861. Blanc, S., Bibliographie italico-française. 1886. Blätter für bayrisches Gymnasialwesen Bd. XV. Blätter für lit. Unterhaltung 1842. Boccaccio, J., Il Decamerone, London 1815. Bouterwek, Fr, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, Göttingen 1801. Büchmann, Geflügelte Worte, Berlin 1898. Calmo, Andrea, Lettere (hrg. v. Rossi) Turin 1888. Camera, Matteo, Memorie storico-diplomatiche dell antica città e ducato d'Amalfi Salerno 1881. Castelvetro, Lodovico, Correzzioni, 1572. Castelvetro, Ludovico, Opere varie critiche (hrg. v. L. A. Muratori) 1727.

Cavazzuti, Lodovico Castelvetro, Modena 1903. Cesariani, C., Libri due di L. Vitruvio: de architectura traducti de Latino in Vulgare, Como 1521. Chasles, Émile, La comédie en France au XVIe s. Paris 1862. Chledowski, Casimir v., Siena, Berlin 1905. Claus, W., Ueber die Menaechmen des Plautus und ihre Nachbildungen besonders durch Shakespeare, Stettin 1861. Cléder, Edouard, Notice sur l'académie italienne des Intronati, Bruxelles 1864. Cioëtta, Wilh., Beiträge zur Lit-Gesch. des Mittelalters und d. Renaissance 1890—92. Collier, John, P., Shakespeare's Library s. d. Corniani, G., Isecoli della litteratura italiana, Milano 1832. Creizenach, Wilh, Geschichte des neueren Dramas, Halle 1893—1909. Crètin, G., Chantz royautz, oraisons ët antres petitz traitetz Paris 1527. Cretin, G., Poésies, Paris 1723. Crétin, G, Debat sur le passetemps des chiens 1882. Crétin, G., Le Loyer des Folles amans angebunden im Joyes, les quinze, de mariage (siehe d.) Demogeot, J, Histoire de la littérature française Paris 1884. Dörpfeld und Reinsch, Das griechische Theater, Athen 1896. Douglas, L., History of Siena, London 1902. Dunlop, J., History of Fiction, London 1816. Ebner, Die italienischen Einheiten siehe Beiträge, Münchener, Bd. XV. Egger, Émile, L' Hellénisme en France, Paris 1869. Epistulae Petri Brunelli, Pauli Manutii . . . hrg. von F. A. C. Grauff, Bern u. Leipzig 1837. Eustathius Macrembolites, De amoribus Ismeniae et Ismenii 1559 und 1797. Festschrift zum 8. allg. deutsch. Neuphilologentage, Wien und Leipzig 1898. Feugère, L, Caractères et portraits littéraires du XVIe s 1875. Flamini, Fr., Studî di storia letteraria italiana e straniera Livorno 1895. Flechsig, Eduard, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von ihren Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Leipz. Diss. 1894. Fontanini, Giusto, Biblioteca della eloquenza italiana, Venezia 1753. Fresco, Ulisse, Matteo Bandello e le sue novelle, Camerino 1903. Fritz, A., Die Menaechmen und die Comedy of Errors, Mitterburg 1874. Fumagelli, Chi l'ha detto? 1904. Furness, A new Varionum edition of Shakespeare, Philadelphia 1878 ff.: Twelfth Night. Fusco, Ant., La Poetica di Lodovico Castelvetro, Napoli 1904. Galzigua, G. A., Fino a che punto i commediografi del Rinascimento abiano imitato Plauto e Terenzio, Capodistria Prgr. 1899/1900. Gaspary, A, Geschichte der italienischen Literatur, Berlin 1885. Gebhart, Émile, Les Origines de la Renaissance en Italie, Paris 1879. Gervinus, Shakespeare, 1849. Ghilini, Teatro d'uomini letterati, Venezia 1647. Ginguené, P. L., Histoire littéraire d'Italie: Paris 1821—24. Giornale storico della letteratura italiana. Turin 1883 ff. Godefroy, F., Histoire de la littérature française depuis le 16e s. jusqu'à nos jours. Paris 1878. Goujet l'abbé) Bibl. Françoise Bd. VIII, 1744. Hauvette, H., Les relations

littéraires entre la France et l'Italie (Annales Univ. Grenoble. Holleck-Weithmann, Fr, Zur Quellenfrage von Shakespeares: Much ado about nothing, Heidelberg 1902. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. 34. Jahresbericht, kritischer, über die Fortschritte der rom. Philologie Bd I, IV, V. Joies, Les quinze, de mariage, La Haye 1726. Jossai, Francesco, Modena descritta, 2. Aufl. 1841. Kayser, W., Lexikon lateinischer Citate. Zürich 1899. Klein, J. L., Geschichte des Dramas, 1874. Körting, Geschichte der Literatur Italiens. Leipzig 1884. Landau, Marcus, Beiträge zur Geschichte der italienischen Novelle. Wien 1875. Lélony, Jacques, Bibliothèque de la France 1769. Liebrecht, Felix, Uebersetzung von Dunlop, History of Fiction, Berlin 1851. Lintilhac, E., Histoire générale du théatre en France, Paris 1903–1909. Lipperheide, Franz v, Sprüchwörterbuch. Berlin 1907. Litta, Famiglie celebri Italiane, Milano 1850. Literaturblatt für germ. u. rom. Philologie Bd. 26. Madi, Matteo Bandello. Mailand 1900. Mairet, Jean de, Silvanire (hrg. v. Otto) Bamberg 1890. Maittaire, Stephanorum historia, London 1709. Malavolti, Orlando, Storia dei fatti Sanesi. Siena 1599. Manutius, Paulus, Epistolarum libri XII, 1720. Manutius, Paulus Lettere (hrg. v. Renouard) 1854. Meissner, Herm., Quellen zu Shakespeares „Was ihr wollt". Lyck. Prgr. 1895. Miscellanea di storia Veneta 2. Serie VI. 1899. Moderné Philology I. Molza, Franc. Maria. Carmina quinque. 1551. Molza, Franc. Maria, Opere burlesche 1726. Molza, Franc. Maria, Stanze 1747. Molza, Franc. Maria Poesie volgari e latine 1747–50 Molza, Franc. Maria, Opere burlesche 1760. Molza, Franc. Maria, Poesie 1808. Molza, Franc. Maria, in Rime inedite di Torquato Tasso. Francesco M. Molza. Padova 1819. Morellini, Matteo Bandello, novellatore lombardo. Sandrio 1900. Moréri, Le grand dictionnaire historique Basel 1740. Moréri, Supplément zu vorstehender Ausgabe Basel 1743–45. Moretti, A., Saggio storico delle relazioni lett. tra Italia e Francia. Cortona 1902. Morf, H, Geschichte der neueren französischen Literatur I. Strassburg 1898. Muratori, L A, Rerum italicarum Scriptores Mailand 1751. Muroni, Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica. Venezia 1840–41. Nicéron, J P., Nachrichten über berühmte Gelehrte Halle 1749. Oehmichen, Gustav, Griechischer Theaterbau. Berlin 1886. Oehmichen, Gustav, Bühnenwesen der Griechen und Römer, München 1890. Ott, Adèle, Die italienische Novelle im engl. Drama von 1600 bis zur Restauration Zürich, Diss. 1904. Parfaict, Frères, Histoire du théatre français. Pellizzaro, J. B., La commedia del secolo XVI e la novellistica anteriore e contemporanea in Italia. Vicenza 1901. Petit-de-Julleville, Histoire du théatre en France. Picot, E., Les Français italianisants au XVIe s.

Paris 1906-1907. Pinvert, Lucien, Jaques Grevin Paris 1898—99. Pröll s, Geschichte des neueren Dramas 1880. Prepognatore, II., N S. IV. 1891. Publications of the Modern Language Association of America. Bd. XI u. XIII. Quellen u. Forschungen zur Sprach- u. Kulturgeschichte. Heft 70. Strassburg 1892 Raccolta nuova d'Opusculi scientifici. Bd 3. 1757. Rassegna bibliografica della letteratura italiana. (passim). Reinhardstöttner, K v., Plantus Spätere Bearbeitungen plantinischer Lustspiele Leipzig 1880. Reinhardstöttner, K. v., Plantus, 1886. Renouard, A., Annales de l'Imprimerie des Estiennes. Paris 1843. Reumont, A. v., Geschichte Toscanas, Gotha 1876. Revue de la Renaissance, Bd. I—V. 1906—1910. Revue des deux Mondes, 1847, 1855, 1857, 1892 und 1900. Revue des langues romanes Bd. 37 und 47. Revue Deutsche, Bd. 18 (1893). Revue d'histoire littéraire Bd. 4, 5, 10, 11. Richter, H., Die Piccolomini, Berlin 1874. Rigal, Eugène, Le théatre avant la période classique. Paris 1901 Rundschau, Neue philologische, 1905. Ruth, Emil, Geschichte der italienischen Poesie, Leipzig 1847. Sainte Beuve, C. A, Tableau historique et critique de la poesie française et du théatre français au XVIe siècle Paris 1869. Saint-Victor, Paul de, (dtsch. v. Carmen Sylva) Die beiden Masken, Berlin 1900. Salvioli, G et C., Bibliografia universale del teatro dramatico italiano. Ven 1903. Sarrazin, G., Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. Savioli, Annali della città bolognese, Bassano 1788—95. Scelta di curiosità letter. ined. o rare, Disp. 85. Schack, Adolf v, Geschichte der dramatischen Litteratur in Spanien. 1845. Schönborn, Aug., Die Skene der Hellenen. Leipzig 1858. Schoenherr, Georg, Jorge de Montemayor, Halle 1886. Schütze, Index Scholarum in Univ. Litt. Vratislav. 1874/5. Schulz, Hans, Sacco di Roma, Diss. Halle 1893. Serlio, Sebastian, Architettura 1663. Siebmacher, Wappen der ausserdeutschen Souveräne. Simrock, Karl, Shakespeares Quellen 2 Afl. Bonn 1872. Strack, J. H., Das altgriechische Theatergebäude. Potsdam 1843. Studien zur engl. Philologie, Heft 9. 1901. Studien zur vgl. Literatur-Geschichte VI. 1906. Suchier, H. — A. Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur, Leipzig 1900. Sydow, Paul, Die französische Original-Komödie des 16. Jahrhunderts. Halle Diss. 1908. Symonds, J. A., Renaissance in Italy, London 1881. Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Leipzig 1852. Tiraboschi, Girolamo, Biblioteca Modanensis 1781—1786. Tiraboschi, Girolamo, Memorie storiche Modanesi 1793 ff. Tiraboschi, Girolamo, Storia della letteratura italiana. Venetia 1796. Valdrighi, Luigi Fr., Dizionario storico delle contrade di Modena. 1879-80. Villari, P., Machiavelli e i suvi tempi (übers v B. Mangold) Leipzig 1877. Vitruvius,

De architectura, Florentia 1522. Vitruvius, De architectura 1899. Vitruvius, Architecture générale. 1681. Vivien de St. Martin, Nouveau Dictionnaire de Géographie. Wieseler, Friedr. Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern Göttingen 1851 Zlekauer, Lodovico, Le Studie di Siena nel Rinascimento. Milano 1894. Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur Bd. 14, 16, 27. Zeitschrift für rom. Philologie Bd. 15 und 25.

Ausgaben und Drucke der behandelten Komödien und Novellen. Bandello, Matteo, Novelle Lucca 1554. Bandello, Matteo, Novelle Milano 1560. Bandello Matteo, Novelle in Raccolta de Novellieri Italiani. Milano 1813 ff. Beccari, Agostino, Il. Sacrificio. Ferrara 1587. Bibiena, La Calandria, Trieste 1858. Bugbears, The, in Archiv für d. Studium d. neueren Sprachen und Literaturen Bd. 98 und 99. Belleforest, François, Histories tragiques, Lyon 1564. Calmo, Andrea, Il Travaglia. Trivigi 1601. Cornachini, Domenico, Gl'Inganni. Venetia 1605. Della Porta, Commedie, Napoli 1726. Estienne, Charles, Comédie du Sacrifice . . . Lyon 1543. Estienne, Charles, Les Abusez, Paris, Groulleau 1549. Giancarli, G A, La Cingana. Vinegia 1564. Giraldi, G. B. Cinthio, Hecatommithi, Vinegia 1574. Gonzaga, Curzio, Gl'Inganni, Venetia 1592. Grevin, Jaques, Les Esbahis in Viollet le Duc: Ancien théatre français Bd. IV. Intronati, Comedia del Sacrificio s. l. e. d Intronati, Comedia del Sacrificio 1543 s. l. Intronati, Comedia Venetia 1554. Intronati, Comedia con annotazioni di Ruscelli Venetia 1554. Intronati, Commedie, Siena 1611. Intronati, The deceived. Translated by J. L. Peacock. London 1862. Montemayor, Jorge de, La Diana, Venecia 1568. Parabosco, Girolamo, Il Viluppo, Venetia 1596. Piccolomini, Aless., L'Alessandro, Venetia 1554. Plantus, Menaechmi (hrg. v. Geppert) 1845. Rich, Barnabe, Apolonius and Silla in Collier: Shakespeare's Library. Rueda, Lope de, Los Engaños in Coleccion de libros espanoles raros Bd. 24. Secchi, Niccolò, Gl'Inganni, Fiorenza 1562 (d. letzte Blatt jedoch d Datum 1584). Shakespeare, William, Twelfth Night.

Einleitung.

Stellung von Charles Estienne: Les Abusez in der Entwicklung der französischen Komödie.

In dem Entwicklungsgange der französischen Komödie finden wir schon in den ältesten Zeiten eine Teilung in das ernste und leichte Lustspiel, das erstere durch die Moralitäten, das letztere durch die Posse mit der Farce, der Sotie und dem Monolog als Unterabteilungen vertreten. Obwohl die ältesten Moralitäten eine kirchliche Moral dramatisieren, wie schon ihr Name besagt, emanzipieren sie sich doch bald von derartigen Stoffen und wenden sich zur politischen Satire, werden also erst so eigentlich zum echten weltlichen Lustspiel. Der beliebteste Vertreter der Komödiendichtung ist aber die Posse in ihren verschiedenen Formen. Allmählich näherten sich die Moralitäten und Possen immer mehr einander, da in beiden eben eine scharfe Geisselung der herrschenden Missstände die Hauptrolle spielt.

Während auf dem Gebiete des ernsten Dramas in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht viele neue Denkmäler anzusetzen sind, sehen wir auf dem Gebiete der Komödie in dieser Zeit ein weiteres frisches Blühen und Gedeihen. Infolge der Aktualität des Themas, das sie behandelten, bewahrte die Farce von allen mittelalterlichen Dichtungsarten am längsten ihre Lebenskraft. Hier sehen wir die zugkräftigen Stücke aus vergangener Zeit immer wieder auf dem Spielplan; die auf uns gekommenen Handschriften und Drucke der alten Farcen stammen gerade zum grössten Teil aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Und in

Anlehnung an die gewohnten Vorbilder entstanden immer noch neue Possen, die sich gegen die Volkspeiniger mannigfacher Art wie Soldaten, Steuereinnehmer, auch gegen die Untreue der Frauen u. s. w. wandten. Selbst von den hervorragendsten Vertretern der französischen Literatur in der Zeit Franz I., wie Rabelais, Marot, Margarete von Navarra, wird diese Dichtungsgattung gepflegt. In dieselbe Zeit fallen auch zahlreiche Angriffe persönlicher Art in den Lustspielen, und die Farce artete so, wenigstens zu einem gewissen Teil in persönliche Satire aus. Gegen diese immer kühner werdenden Angriffe musste natürlich bald von Staats wegen vorgegangen werden, und so finden wir strenge Verbote und Zensurerlasse Franz I. gegen solche Farcen, und zahlreiche alte französische Gerichtsakten beweisen ein strenges Einschreiten gegen Zwietracht stiftende Farceurs.

Wir sehen also in Frankreich die mittelalterliche Dichtung noch weit bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hineinragen, obwohl auch die Einwirkungen der Renaissance, schon deutlich am Beginn des Jahrhunderts zu fühlen sind. Mit dieser immer weitere Kreise ziehenden neuen Bewegung verband sich aber bald ein andrer wichtiger Umstand. Schon in früherer Zeit hören wir, zunächst in ganz vereinzelten Fällen, von berufsmässigen Mitwirkenden bei Aufführungen von geistlichen Passionen und auch Lustspielen. Jetzt entwickelte sich allmählich ein eigener Schauspielerstand, und Wandertruppen, die hintereinander ernste Dramen und die lustigsten Possen aufführten, durchzogen das ganze Land. Die dramatische Kunst geriet immer mehr in die Hände von berufsmässigen Darstellern. In deren Kreisen aber musste sich bald ein Streben nach mannigfachem Repertoir einstellen. Nicht nur der anspruchslosen grossen Menge, auch dem gebildeten Publikum wollte man genügen. Auch galt es mit den italienischen Schauspieltruppen zu konkurrieren, welche Katharina von Medici nach Frankreich gefolgt waren und seitdem immer wieder ins Land kamen. So mussten also die Vorbilder, auf welche das Studium der Antike und

der Italiener hinwies, bereiter Aufnahme bei den französischen Schauspielern finden.

Doch waren die Schauspieler selbst nicht die Schöpfer der neuen Komödien, sondern die Renaissance der Literatur ist durchaus das Werk des gelehrten Humanismus. Während das ernste Drama unter lateinischem und auch griechischem Einfluss stand, konnte die Komödie bei den Griechen kein neues Leben spendendes Vorbild finden; denn auch die klassischen Komödien des Aristophanes boten ja nichts weiter alspersönliche Satire, gegen die schon im alten Athen ähnlich wie in Frankreich unter Franz I. mit aller Strenge eingeschritten worden war. Deshalb nahm das Lustspiel einmal zu den Komödien des Terenz und vornehmlich dann auch zu den italienischen Vorbildern, die unter klassischem Einfluss entstanden waren, seine Zuflucht. Abgesehen von einigen wenigen Terenz-Uebersetzungen, deren erste von unbekanntem Verfasser herrührt und um das Jahr 1500 anzusetzen ist, hat das klassische Vorbild bei weitem nicht den Einfluss ausgeübt wie auf dem Gebiete der Tragödie. Unterstützt durch die Beziehungen und Kämpfe Franz I. in Italien und noch mehr durch die Uebersiedlung Katharinas von Medici als die Gemahlin des Thronfolgers nach Frankreich, gaben hier die Italiener allein den Ausschlag.

Auch in Italien haben wir zuerst ein mittelalterliches Lustspiel, das mit der Komödie Frankreichs deutliche Verwandtschaft zeigt, ja teilweise mit ihr direkt in Beziehung steht. Dies zeigen vor allem die bekannten Possen von Giangiorgio Alione aus Asti, dessen Verhältnis zu seinen französischen Vorbildern genau untersucht und festgestellt worden ist (vgl. Cotronei, Le farse di G. G. Alione, Reggio Calabria 1889). Interessant ist, dass bei diesem Nachahmer des französischen Lustspiels z. T. auch dieselbe Entwicklung zu konstatieren ist, wie in Frankreich selbst. Er stellt uns nicht nur allgemein verwendete Motive dar, sondern führt uns auch sensationelle Klatschereien seiner Vaterstadt lebendig vor Augen und gelangt somit in das Gebiet der persönlichen Satire. Und diese sehen wir dann ganz deutlich aus-

gebildet bei vielen Vertretern der sogenannten Sieneser Bauernspiele, wobei nur an den bekanntesten der hierher gehörigen Verfasser, an Niccolò Campani genannt Lo Strascino da Siena, erinnert zu werden braucht.

Neben diese wenigstens teilweise unter französischem Einfluss entstandenen, auf das Mittelalter zurückdeutenden Dichtungen treten aber die in Nachahmung der antiken Literatur entstehenden Werke. Hier ist es bemerkenswert, dass zuerst weniger der Inhalt als vielmehr das äussere Gewand und das sinnenfällige Gefolge der antiken Dichtung wie es sich die künstlerische Phantasie des Renaissance-Italieners vorstellte, zur Nacheiferung anspornte. So finden wir die inhaltlich an das Altertum gemahnenden Eklogen, die ursprünglich absolut nichts mit dem Theater zu tun haben, in prächtiger Ausstattung auf die Bühne gebracht. Zu einer besonders prunkhaften Ausschmückung boten auch die allegorischen Festspiele und mythologischen Scenen Gelegenheit, von denen besonders die erste Gattung noch lange als Vorspiel für alle Arten von Aufführungen verwendet wurde und ein geeignetes Feld für die beliebten und unentbehrlichen Komplimente gegenüber von Fürstlichkeiten und Gönnern bot. Aus ihnen entwickelte sich dann allmählich, gleichzeitig unter dem Einfluss der Antike vielleicht aber auch noch des mittelalterlichen Theaters der dieselben Ziele verfolgende Prolog.

Die Renaissance zeigte sich dann noch in unmittelbarerer Gestalt. Die Aufführung antiker Lustspiele besonders der plautinischen z. B. am Hofe Ercoles I. von Ferrara (1471 bis 1505) bereiteten schon vor 1500 eine direkte Beeinflussung der Komödie durch das Altertum vor. So finden wir als erste Stufe ein Gemisch von Altem und Neuem, Man fügte einfach z. T. ganz wörtliche Entlehnungen aus den alten Lustspielen in die damals üblichen ein. Interessant ist dabei, dass im Gegensatz zu Frankreich auf italienischem Boden eine direkte Anlehnung an die griechischen Vorbilder stattgefunden hat. Machiavelli hat eine uns leider verloren gegangene Komödie unter unmittelbarem Einfluss

des Aristophanes geschrieben und bildet so ein in der Renaissance einzig dastehendes Beispiel auf dem Gebiet der Komödiendichtung. Allmählich entwickelt sich nach Ueberwindung der Mischdichtungen eine einheitliche Komödie, die aber unter klassischem Einfluss noch den antiken Hintergrund und die Versform in Oktaven und Terzinen beibehielt. Dann entstand endlich die wahre Renaissance-Komödie, deren Etappen durch die Namen Ariost, Bibiena, und Machiavelli bezeichnet werden. Ihnen allen ist gemeinsam ein munterer, lebendiger Dialog in Prosa, eine Einteilung in 5 Akte mit Szenen als Unterabteilungen, als Inhalt eine verwickelte Intrigue, die in bürgerlichen Kreisen spielt ohne Bezugnahme auf wirkliche Personen, obwohl manchmal die Karikierung einer stattbekannten Persönlichkeit nicht verschmäht wird. Alle diese Züge stehen in engem Anschluss an Plantas und Terenz, und es ist auch noch auf den wichtigen Umstand hinzuweisen, dass Frauen nicht als selbstständig interessierende Persönlichkeiten auftreten, sondern nur Mittel zum Zweck bei der Durchführung der Intrigue sind.

So lagen also die Verhältnisse in Italien, als die französische Komödie sich ihre frühere Schülerin zum Vorbild nahm. Die grosse Reihe der französischen Lustspiele, die auf italienischen Einfluss und italienische Quellen verweisen, wird durch die Uebersetzung der Ingannati durch Charles Estienne unter dem Titel Le Sacrifice oder besser Les Abusez im Jahre 1543 eröffnet. Die italienische Komödie, die aus dem Kreise der Intronati in Siena (wir werden nachher genauer von ihnen zu sprechen haben) hervorging und im Jahre 1531 aufgeführt wurde, zeigt uns eine gewisse Reaktion gegen den schablonenhaften Charakter der anderen gleichzeitigen Komödien. Obwohl wie in diesen die auftretenden Personen die typischen sind, d. h. es wird uns der komische Alte, die Amme, der Liebhaber, der Pedant u. s. w. vorgeführt, so ist doch zu betonen, dass alle diese Personen mehr oder weniger nach dem tatsächlichen Leben gezeichnet sind, und so die Schablone in den Hintergrund tritt. Die Frau,

resp. das junge Mädchen, interessiert jetzt durch sich selbst, ihre Rolle wird sogar zur Hauptrolle. Die Intrigue, jetzt schon [psychologisch begründet, trägt einen sehr einfachen und natürlichen Charakter im Gegensatz zu dem oft schier unentwirrbaren Knäuel der gewohnten Verwicklungen. Das Vorwort (Epistre), welches Estienne seiner Bearbeitung dieser italienischen Komödie vorausschickt, gibt uns ein sehr beredtes Zeugnis von den geschilderten Zuständen der damaligen französischen Komödiendichtung und ein interessantes Beispiel für die Gedanken eines Renaissancekopfes.

Gleich am Anfang dieser Vorrede tritt Estienne mit aller Schärfe für die Antike ein und fordert zu einer Nachahmung derselben auf. Obwohl die französische Sprache aus den antiken hervorgegangen sei, habe sie das Altertum, wenigstens auf dem Gebiet der Komödie, arg vernachlässigt. Er wendet sich gegen die oben erwähnte persönliche Satire, die jetzt das einzige beliebte Gebiet in der Komödiendichtung sei. Mit Recht verweist er dann auf denselben Uebelstand in den alten Komödien der Antike und meint hiermit wahrscheinlich eben die des Aristophanes, bevor man in den neuen Lustspielen des Altertums (d. h. in den römischen) dazu überging, passendere Stoffe zu behandeln. Als solche gibt Estienne die Schilderung des bäuerlichen Lebens, Liebesintriguen, überhaupt geschickte Verwicklungen jeder Art an und kann die Wiederaufnahme dieser Bestrebungen seinen Landsleuten garnicht warm genug ans Herz legen.

Nachdem er so einige markante Züge für die Theorie der Komödie aufgestellt hat, zeigt er sich nun noch mehr als ein typischer Renaissance-Mensch, indem er sogleich die praktische Seite mit in Angriff nimmt. Er gibt eine ausführliche Schilderung des antiken Theaters und fordert zu einer durchgreifenden Umgestaltung des modernen Theaters nach antikem Muster auf. Diese Ausführungen stehen in mehr oder weniger engem Anschluss an Vitruvins, den bekannten Architekten des Altertums, doch die hier ausgesprochene Forderung ist für Frankreich etwas ganz Neues. Die Anregung hierzu werden wir auch hier in Italien zu

suchen haben, denn die Italiener sind die Schöpfer auch des modernen Theaterbaus und wurden vorbildlich für das ganze Abendland. Aber auch in Italien befanden sich die Ideen auf diesem Gebiete erst in der Entwicklung, und so sehen wir z. B. Sulpicius Verulanus in seiner 1. Ausgabe des Vitruv, die nach Flechsig S. 42 Anm. in die Regierungszeit Innocenz VIII. (1484—1492) fällt, zwar in ganz ähnlicher Weise den Kardinal Raffaele Riaria (1451—1521) zum Bau eines Vitruvischen Theaters auffordern, jedoch es kommt zu keiner Ausführung dieses Planes. Es gab, soweit wir wissen, zu Estiennes Zeiten noch kein Renaissance-Theater in Italien, weshalb seine diesbezüglichen Forderungen um so höher anzuschlagen sind.

Nach sehr eingehenden Erörterungen auf dem architektonisch-technischen Gebiet begibt sich Estienne wieder zu der theoretischen Betrachtung der Komödie selbst. Hier fordert er eine Einteilung in Akte und Szenen nach dem Muster der Alten und verlangt Ausfüllung der Pausen durch Belustigungen mannigfacher Art, auch musikalischer Natur, dies letztere wieder wahrscheinlich in Anlehnung an die Italiener, wo eine Zwischenaktmusik schon bei der Aufführung von Ariosts Suppositi in Rom (1519) vor Leo X. stattfand.

Schliesslich kommt Estienne auf seine italienische Quelle, die Ingannati, zu sprechen und zollt ihr sein höchstes Lob wegen der klar zu Tage tretenden Nacheiferung der Antike, sodass Terenz sie nicht leicht hätte besser machen können. Im Vergleich zu dieser musterhaften Komödie erscheinen ihm die Lustspiele Ariots und Aretinos als völlig verfehlt, ein Verdammungsurteil, das er auch auf die besten damaligen französischen Komödien, wie den Maître Pathelin, ausdehnt.

Die hervorragende historische Stellung der Abusez in der französischen Literatur und unser lebhaftes Interesse an ihrer Vorlage, den Ingannati, rechtfertigt die Beschäftigung mit diesem Stoff. Sucht man sich in den einschlägigen Darstellungen über die Abusez und ihre Quelle zu orientieren (bezüglich

der hierher gehörigen Literatur vgl. Anm. 1), so findet man meist nur die einfache Konstatierung der Existenz der französischen Komödie (oft auch dies noch nicht), im günstigsten Falle aber eine unzulängliche Inhaltsangabe ohne eingehende literarische Würdigung. Bezüglich der Ingannati gar, deren Bedeutung weniger zur Zeit ihres Entstehens als für die Folgezeit eine ausserordentliche gewesen ist, begegnet man direkt einem Rattenkönig von Irrtümern und falschen Angaben. Diese Mängel sind wahrscheinlich vor allen Dingen auf die grosse Seltenheit der Drucke dieser beiden Komödien zurückzuführen, ein Hindernis, das sich auch mir gleich zu Beginn meiner Arbeit schwer fühlbar machte. Selbst Creizenach hat als Grundlage seiner Untersuchungen über die Abusez (III 77—79) wie es scheint, nur die spärlichen Auszüge bei Chasles, Comédie en France au XVIe siècle 41 ff. vor Augen gehabt (wenigstens ist eine über diese Quelle hinausgehende Kenntnis des Stückes aus seiner Darstellung nicht ersichtlich), während Chasles wiederum das italienische Original nicht gekannt hat.

Trotz zahlreicher persönlicher Nachforschungen und mit Hilfe der allerdings sehr langewährenden Bemühungen des Auskunftsbureaus der deutschen Bibliotheken zu Berlin ist es mir nur gelungen, innerhalb der Grenzen des deutschen Reiches 2 Exemplare der Abusez (Ulm uud München) und 3 Exemplare der Ingannati (Berlin und München) zu erlangen. Auch in der Hofbibliothek zu Wien liess sich nur 1 Exemplar der italienischen Komödie auffinden.

Diesem doppelten Bedürfnis, dem Mangel an literarischer Informierung und der Unzugänglichkeit der Texte, ist die vorliegende Arbeit und der Neudruck beider Komödien entsprungen, die so ihre Berechtigung finden mögen. Ein zweiter Hauptteil meiner Arbeit will sich dann mit der Frage beschäftigen, wie weitreichend und tiefgehend der Einfluss der Ingannati auch auf andere Literaturen gewesen ist, um auch auf diesem Gebiete mannigfache Irrtümer zu beseitigen und Klarheit zu bringen.

I.

A. Beiträge zur Biographie von Charles Estienne.

Die grossen Enzyklopädien, die man über die Biographie Charles Estiennes um Rat fragen kann, geben alle ein ziemlich einheitliches Bild von dem Leben unseres Gelehrten. Nirgends aber ist die Uebersetzung der Ingannati oder die von Terenz' Andria erwähnt, sondern das Hauptaugenmerk wird immer nur auf seine wissenschaftlichen und volkswirtschaftlichen Lehrbücher gerichtet. Uebereinstimmend wird auch angeführt, dass Charles Estienne der Erzieher des jungen Antoine de Baïf gewesen sei und dessen Vater zusammen mit Ronsard auf seinen Reisen nach Italien und Deutschland begleitet habe. Man hat sich aber in der Tat Charles Estienne keineswegs als Erzieher des jungen Baïf vorzustellen, sondern er hat ihm höchstens die Anfangsgründe des Lateinischen beigebracht. Als eigentlicher Erzieher wurde für den 12jährigen Antoine der berühmte Dorat ausgewählt, der auch in das Haus der Familie Baïf übersiedelte, das diese vom Jahre 1543 an im Quartier de l'Université in Paris bewohnte. (vgl. Revue de la Renaissance V, 193).

Was nun die Reisen Estiennes im Gefolge von Lazare de Baïf anbelangt, so ist auch hier zu betonen, dass er diese nicht etwa in der Eigenschaft als Erzieher Antoines mitmachte, wie es Renouard, Annales de l'Imprimerie des Estienne S. 353 ausdrücklich behauptet. Die Revue de la

Ren. II 45 ff gibt eine genaue Beschreibung der Reise nach Deutschland, die im Jahre 1540 stattfand und nicht, wie allgemein angenommen, nach Speier ging, denn dort wütete gerade damals die Pest, sondern zu einer Fürstenversammlung in Hagenau im Niederelsass. Es wird a. a. O. Anm. 2 ausdrücklich hervorgehoben, dass sich der 8jährige Antoine zu dieser Zeit in Pension in Paris befunden hat, und Charles Estienne wird einfach als médecin et littérateur bezeichnet. Bezüglich der Reise nach Italien zusammen mit Ronsard ist zu bemerken, dass entgegen der allgemeinen Ansicht Ronsard überhaupt nie in Italien gewesen ist. Eine italienische Reise hat immer zu den sehnsüchtigen Wünschen Ronsards gehört, ist aber nie verwirklicht worden (Revue de la Ren. II 50 ff u. 94 ff.) Eine andere Angabe über einen Aufenthalt Estiennes in Italien als zusammen mit Ronsard habe ich nicht finden können. Vielleicht hat man also auch für Charles Estienne deshalb die Konsequenz zu ziehen, dass er nie in Italien gewesen ist. (Doch vgl. Anm. 2).

B. Drucke der Abusez.

Dem Neudruck der Abusez liegt die Ausgabe vom Jahre 1543 zu Grunde, gedruckt von François Iuste et Pierre de Tour in Lyon. Dieser Druck ist sicherlich als der erste zu bezeichnen, obwohl z. B. bei Beauchamps, Recherches sur les Théatres de France, S. 156 als erstes Erscheinungsjahr 1540 genannt wird aber ohne Angabe des Verfassers Druckortes oder Druckers. Man findet in dem Titel des Drucks vom Jahre 1543 keine Angabe, die auf den Abdruck eines älteren schliessen lässt, wie es doch der Gewohnheit entsprechen würde, und ebenso nennt Brunet einen solchen nicht. (vgl. Anm. 3). Zum Vergleich ist es mir noch möglich gewesen, den Druck von Estienne Groulleau von 1549 heranzuziehen, der einige Druckfehler berichtigt und auch manche andere kleine Abweichung enthält, auf die an den betreffenden Stellen im Druck hingewiesen werden wird. Ausserdem werden noch Drucke von Estienne Groulleau aus

den Jahren 1548 und 1556 erwähnt, die ich aber nicht erlangen konnte (vgl. Brunet, Toldo: Revue d'hist. litt. IV 379 f. u. Lintilhac, Histoire générale du Théatre en Francc II, 276 ff., wo diese Ausgaben genannt sind).

C. Analyse der Ingannati und der Abusez.

Bevor ich zu einem eingehenden Vergleich der beiden Komödien schreite, wird es sich empfehlen, eine Analyse derselben vorauszuschicken. In Anbetracht der Notwendigkeit einer genauen Inhaltsangabe der italienischen Komödie für den II. Hauptteil meiner Arbeit lege ich der folgenden Analyse die Ingannati zu Grunde und werde etwaige Abweichungen der Abusez kurz andeuten.

I_1. Virginio Bellenzini und Gherardo Foiani, zwei Bürger Modenas, sind im Gespräch miteinander, Gherardo bittet seinen Freund, nun endlich sein Versprechen einzulösen und ihm seine Tochter Lelia zur Frau zu geben, falls diese selbst mit diesem Heiratsplan einverstanden ist. Trotz seines gereiften Alters, er ist schon über die 50 Jahre hinaus, oder gerade deshalb, kann Gherardo kaum den Tag der Vereinigung mit Lelia erwarten. Da er weiss, dass Virginio fast sein ganzes Vermögen bei der grossen Plünderung Roms verloren hat, erbietet er sich bereitwillig, ihm aus der Verlegenheit zu helfen, falls er irgendwelche Schwierigkeiten anlässlich der Herrichtung der Hochzeit haben sollte. Virginio weist jedoch alle diese freundlichen Anerbietungen als unnötig zurück. Erst seit einem halben Tage weilt er wieder in Modena, da er gezwungen war, eine geschäftliche Reise nach Bologna zu unternehmen. Für diese Zeit hat er seine Tochter Lelia dem Schutze des Klosters S. Crescentio anvertraut, um sie nicht allein den Dienstboten zu überlassen. (Von der Mutter wird nie gesprochen; sie ist also wahrscheinlich schon längst gestorben). Auch wird noch ein Sohn Virginios Fabritio erwähnt, der bei der Plünderung Roms von ihm getrennt worden und seitdem verschollen ist. Virginio teilt nun seinem Freunde mit, dass er seine Tochter

jetzt wieder zu sich holen lassen werde, worauf dieser den Verdacht ausspricht, dass sich Lelia garnicht in dem betreffenden Kloster befindet, da er sich mehrmals vergeblich dort nach ihr erkundigt habe Virginio indessen glaubt, dass die Nonnen absichtlich die Anwesenheit seiner Tochter verschweigen und den Plan haben, sie zum Eintritt ins Kloster zu bestimmen.

I_2. Als sich Gherardo entfernt hat, tritt Clementia, die frühere Amme Lelias, auf. Nach Mitteilung einiger Vorzeichen, die nach der Auslegung Virginios auf eine nahebevorstehende Hochzeit hindeuten, macht Clementia ihrem Dienstherrn, zu dem sie in sehr vertrautem Verhältnis steht, die heftigsten Vorwürfe, dass er seine junge Tochter mit dem alten Gherardo verheiraten will. Virginio jedoch findet in einer solchen Verbindung nichts Absonderliches und führt als besonders vorteilhaft noch seine Abmachung mit Gherardo bezüglich der Aussteuer Lelias an. Hiernach erhält dieser 1000 Florentiner, wofern nicht Fabritio innerhalb 4 Jahren zurückkehrt, in welchem Falle Gherardo sich mit 200 Florentinern begnügen muss. Virginio erkundigt sich dann bei Clementia nach dem Befinden seiner Tochter, doch diese kann ihm auch keine befriedigende Auskunft geben, da sie Lelia schon seit 14 Tagen nicht mehr im Kloster besucht hat. So wird sie von Virginio beauftragt, dieselbe wieder in sein Haus zurückzuführen.

I_3. Nun tritt uns Lelia, als Page gekleidet, entgegen, und wir erfahren von ihr ihre Liebe zu einem gewissen Flaminio. Clementia kommt jetzt des Wegs daher, erkennt aber ihre Pflegebefohlene nicht. Erst nach einiger Zeit lüftet Lelia das Geheimnis ihrer Verkleidung und versetzt so ihre alte Amme in helle Verzweiflung. In dem sich entspinnenden Gespräch teilt Lelia die ganze Vorgeschichte mit: Bei der schon mehrfach erwähnten Plünderung Roms war auch Lelia in die Hände der raubenden Spanier gefallen, aber wieder glücklich befreit worden. Sie kehrte alsdann mit ihrem Vater nach Modena zurück, verweilte jedoch nur kurze Zeit in dieser Stadt, da sie sich alsbald auf ihr Landgut in Fonta-

nile begaben. Hier verkehrte ein junger Edelmann, mit Namen Flaminio Garandini, ein Parteifreund Virginios, viel in ihrem Hause, der sich bald in die schöne Lelia verliebte und schliesslich auch Gegenliebe fand. Doch nicht lange Zeit sollte das Glück währen. Als wieder ruhigere Zeiten eingetreten waren, kehrte Virginio nach Rom zurück, um Erkundigungen über seinen verschollenen Sohn einzuziehen. Lelia siedelte für diese Zeit in das Haus ihrer Tante in Mirandola über und wurde so von ihrem Geliebten getrennt Erst nach einem vollen Jahr kehrte der Vater wieder und führte auf der Heimreise auch seine Tochter, welche die Sehnsucht nach Flaminio schon halb verzehrt hatte, mit sich nach Modena zurück. Flaminio jedoch hatte sich in der langen Trennungszeit in die schöne und reiche Tochter Gherardos, mit Namen Isabella, verliebt und seine frühere Geliebte völlig vergessen. Der Schmerz Lelias hierüber war unbeschreiblich. Als Virginio nach einiger Zeit die schon oben erwähnte geschäftliche Reise nach Bologna unternehmen musste, kam Lelia, wie wir schon wissen in das Kloster San Crescentio. Hier entdeckte sie ihren Liebeskummer der Schwester Amabile de 'Cortesi, einer Tante von ihr, die nun unter irgend einem Vorwande Flaminio oftmals nach dem Kloster kommen liess. So konnte Lelia von einem Versteck aus ihren Geliebten sehen und hören, ohne dass dieser hiervon eine Ahnung hatte. Bei einem der Gespräche, die Flaminio mit Schwester Amabile führte, erfuhr Lelia, dass er seinen treuen Diener verloren hatte, und fasste nun sofort den Entschluss, selbst bei ihrem Geliebten in Pagenkleidung in Dienste zu treten. Sie verschaffte sich von Schwester Amabile Männerkleidung, deren sich die Nonnen ganz allgemein zu ihren nächtlichen Ausgängen bedienten, und begab sich nun zu dem in der Nähe des Klosters befindlichen Hause Flaminios. Ein glücklicher Zufall führte ihr auch bald Flaminio zu, der die verkleidete Lelia, die sich als Römer ausgab und sich den Namen Fabio beigelegt hatte, nach kurzer Ueberlegung in seine Dienste nahm. — Nachdem Lelia so einen Aufschluss über die Vorgeschichte gegeben hat,

ersucht sie Clementia ihre Rückkehr ins Vaterhaus um 3 bis 4 Tage zu verzögern, um ihr gewagtes Spiel glücklich zu Ende zu führen. Isabella, die jetzige Geliebte Flaminios, hat sich nämlich in den angeblichen schmucken Pagen Fabio verliebt und ihm auch versprochen, nur ihm angehören zu wollen. Um nun den völligen Bruch zwischen Isabella und Flaminio herbeizuführen, bittet Lelia ihre Vertraute um den erwähnten Aufschub. Obwohl Clementia über das Betragen Lelias höchlichst empört ist, muss sie doch gute Miene zum bösen Spiel machen und ihr wenigstens versprechen, vorderhand dem Vater keine Mitteilung von der Handlungsweise seiner Tochter zukommen zu lassen.

I_4. Kaum ist Lelia wieder in das Haus Flaminios eingetreten, da kommt Gherardo mit seinem Diener Spela die Strasse herauf und gibt in seiner Unterhaltung mit Clementia wieder eine reiche Probe seiner Liebestollheit. Als er erfährt, dass Clementia im Begriff ist, Lelia aus dem Kloster abzuholen, trägt er ihr sogleich sein Geleit an, was ihm aber rundweg abgeschlagen wird. Clementia entfernt sich nun, und Gherardo schickt Spela nach Zibeth, um auch äusserlich in angemessener Form zu zeigen, dass er unter die Verliebten gegangen ist.

I_5. Auf dem Wege zum Parfümerienhändler trifft Spela Virginios Diener Scatizza, der schon vorher nach dem Kloster abgeschickt war, um Lelia wieder nach Haus zu führen. Scatizza berichtet sein erfolgloses Bemühen, und mit einer sehr drastischen Schilderung der Sittenlosigkeit im Kloster S. Crescentio schliesst der 1. Akt.

II_1. Die 1. Szene des 2. Aktes führt uns die verkleidete Lelia im Verkehr mit ihrem Herrn Flaminio vor. Eben hat sie wieder von Isabella eine Antwort überbracht, die entsprechend der neuen Herzensregung derselben absolut nicht vorteilhaft für Flaminio ausgefallen ist. Dieser ist deshalb auch ganz untröstlich und kann sich das veränderte Wesen seiner Geliebten garnicht erklären. Fabio (Lelia) rät natürlich seinem Herrn, seine Liebe nicht an eine Undankbare zu verschwenden, und fragt Flaminio, ob er denn gar keine

andere lieben könne als nur Isabella allein. Flaminio erklärt hierauf, dass er zwar früher eine gewisse Lelia geliebt habe, aber jetzt nur noch für die Tochter Gherardos glühe und alles daran setzen werde, um sie zu gewinnen. Trotz mancher Einwendungen Fabios, beauftragt er ihn von neuem, zu Isabella zu gehen, um einen günstigeren Bescheid zu erlangen.

II_2. Unterwegs trifft Fabio (Lelia) die Dienerin Isabellas, Pasquella, welche schon von ihrer Herrin ausgesandt wird, um nach ihrem Geliebten Fabio Ausschau zu halten. Dieser stellt sich aber im Anfang nicht im mindesten geneigt, der so verheissungsvollen Einladung Folge zu leisten. Erst nach mannigfachen Schmeicheleien und Ermahnungen seitens Pasquellas erklärt er seine Weigerung für einen Scherz und verspricht, sich bald bei Isabella einzustellen.

II_3 (fehlt in den Abusez). Der Spanier Giglio, von Liebe zu Isabella entbrannt, sucht sich Pasquella zu nähern, um sich so eine gute Gelegenheit zu verschaffen, zu seiner Angebeteten zu gelangen. Pasquella, die wohl weiss, dass alle Spanier mehr oder weniger auf irgend eine Betrügerei ausgehen, geht auf den ihr von Giglio gemachten Liebesantrag nur scheinbar ein. Sie verspricht am Abend zu einem Stelldichein sich einzufinden in der Absicht, sich in den Besitz des ihr versprochenen Rosenkranzes zu setzen und den Spanier leer ausgehen zu lassen.

II_4 (in den Abusez II_3). Flaminio, über das lange Ausbleiben Fabios beunruhigt, sendet seinen zweiten Diener Crivello aus, um sich nach ihm umzusehen. Unterwegs trifft noch Crivello den Diener Scatizza, der seinen Herrn Virginio sucht, und beide machen sich nun zusammen auf den Weg.

II_5 (in den Abusez II_4). Spela, der Diener Gherardos, schildert in einem Monolog seine Erlebnisse bei dem Parfümerienhändler, der ihn anstatt der gewünschten Spezerei eine Salbe gegen die Räude für Gherardo geben will.

II_6 (in den Abusez II_5). Inzwischen sind Crivello und Scatizza vor dem Hause Gherardos angekommen, aus dem sie

gerade Isabella und Fabio heraustreten sehen. Da ihnen ihr vertrautes Benehmen auffällt, beschliessen sie von einem Versteck aus die Unterhaltung der beiden zu belauschen. Isabella, in der Meinung unbeobachtet zu sein, kann ihre Liebesleidenschaft nicht mehr zurückhalten und küsst Fabio auf offener Strasse. Auch verspricht sie ihm nochmals, nun ganz offen mit Flaminio zu brechen. Voll Freude seinem stets bevorzugten Gefährten Fabio etwas am Zeuge flicken zu können, macht sich Crivello sogleich auf, um seinen Herrn aufzusuchen und das Geschehene mitzuteilen.

II_7 (in den Abusez II_6). Flaminio kommt aber aus anderer Richtung und trifft so zuerst auf Fabio. Dieser berichtet natürlich eine völlig abweisende Antwort Isabellas, der Flaminio um so mehr Glauben schenkt, da, als er eben am Fenster seiner Geliebten vorübergegangen ist, diese sich sofort entfernt und ihm so offen ihre Abneigung gezeigt hat. Von neuem ermahnt Fabio seinen Herrn, doch von seiner fruchtlosen Liebe abzulassen und sich doch lieber wieder seiner früheren Geliebten Lelia zuzuwenden. Aber alle seine Bemühungen sind vergeblich. Ja Flaminio glaubt sogar, dass wahrscheinlich gerade seine früheren Beziehungen zu Lelia die Ursache für die abweisende Haltung Isabellas sind. Er will ihr aber mit den heiligsten Eiden beteuern, dass er nicht mehr die geringste Liebe für Lelia hege, sie im Gegenteil geradezu hasse, und beauftragt Fabio, diese neue Botschaft an Isabella zu überbringen. Diese Worte Flaminios bereiten der armen verkleideten Lelia einen solchen Schmerz, dass sie einen Ohnmachtsanfall erleidet. Voll Besorgnis um seinen vermeintlichen Diener geleitet Flaminio ihn sogleich ins Haus und verspricht bald nach ihm zu sehen. Als so Lelia allein ist, beschliesst sie all ihr fruchtloses Bemühen aufzugeben, da nichts Flaminio von seiner Liebe zu Isabella abbringen kann. Der Verzweiflung nahe begibt sie sich zu Clementia, um sich bei ihr weiteren Rat zu holen.

II_8 (in der Abusez II_7). Endlich hat auch Crivello seinen Herrn Flaminio gefunden und teilt ihm den Verrat Fabios mit. Obwohl ihm so das seltsame Verhalten seines

Dieners erklärlich erscheint, will Flaminio Crivello keinen Glauben schenken. Erst als dieser daraut hinweist, dass Scatizza seine Aussagen bezeugen kann, ist er von der Schuld Fabios überzeugt und schwört, furchtbare Rache zu nehmen.

III_1. Der Fortgang der Handlung wird jetzt durch das plötzliche, unmotivierte Auftreten des verschollenen Fabritio unterbrochen. In Begleitung seines Lehrmeisters Pietro degli Pagliaricci und seines Dieners Stragualcia kommt er nach Modena, begibt sich aber nicht sofort nach dem Hause seines Vaters, sondern beschliesst, vorerst in einem Gasthause abzusteigen.

III_2. Es folgt nun ein ergötzliches Feilschen der beiden Wirte Agiato und Frulla, die sich als erbitterte Konkurrenten um die Beherbung der Neuangekommenen bemühn. Nachdem Frulla durch einige Becher Wein den Diener Stragualcia auf seine Seite gezogen hat, geht er schliesslich als Sieger aus dem Wettbewerb hervor, nicht ohne noch einen Zornausbruch seines Gegners erregt zu haben.

III_3. In der Zwischenzeit hat Virginio doch die Umtriebe seiner Tochter Lelia erfahren und macht Clementia die heftigsten Vorwürfe, da nach seiner Meinung diese die ganze Schuld an dem Fehltritt Lelias trägt infolge der schlechten Erziehung, die sie ihr hat angedeihen lassen. Clementia schiebt aber alle Verantwortlichkeit auf Virginio selbst, der durch seinen schamlosen Heiratsplan seine Tochter zu diesem verzweifelten Schritt gezwungen habe. So gerät Virginio immer mehr in Aufregung und kann schon garnicht mehr den Augenblick erwarten, wo ihm seine Tochter unter die Augen kommt, um sie für den ihm angetanen Schimpf sogleich zu bestrafen.

III_4. Die nächste Szene kehrt wieder zu Fabritio zurück, der sich aufmacht, um einen Spaziergang in die Stadt zu unternehmen. Er gibt dem Wirt Frulla die Weisung, ihm nach einiger Zeit seine beiden Gefährten, die sich zu einem Schläfchen niedergelegt haben, nachzusenden. Frulla spricht ihm gegenüber noch sein Erstaunen aus bezüglich einer frap-

panten Aehnlichkeit, die er mit dem Diener eines Edelmanns dieser Stadt habe, besonders nachdem er wie dieser ein weisses Gewand angelegt habe.

III_5. Schon nach wenigen Schritten wird Fabritio mit Fabio, denn dies ist natürlich sein eben erwähnter Doppelgänger, verwechselt. Pasquella ist wieder von Isabella ausgeschickt worden, um Fabio zu suchen und trifft nun auf Fabritio, den sie sogleich für Fabio hält. Sie ersucht ihn, zu ihrer Herrin zu kommen, die ihn schon sehnsüchtig erwarte, und hält alle Einwendungen Fabritios für blossen Scherz. Schliesslich willigt dieser auch in ihre Bitten ein und erklärt sich bereit, diesem galanten Abenteuer nachzugehen.

III_6. Während dieser Unterhaltung kommen Virginio und Gherardo in ein Gespräch vertieft die Strasse heran, sodass Pasquella und Fabritio nicht ausweichen können. Gherardo hat eben Virginio mitgeteilt, dass er auf die Hand seiner Tochter verzichte, nachdem er von ihren letzten Abenteuern gehört habe. Trotz aller Gegenvorstellungen Virginios bleibt er bei seiner Weigerung und lässt sich durch nichts umstimmen. Jetzt bemerken sie Pasquella und schliesslich den etwas hinterdrein kommenden Fabritio, den sie auch sogleich wieder für die verkleidete Lelia halten.

III_7. Virginio, der angesichts seiner vermeintlichen ungeratenen Tochter von neuem in Zorn gerät, überhäuft den verdutzten Fabritio mit Schimpfreden aller Art. Obwohl Gherardo, der wieder von heftiger Liebe zu dem schönen weiblichen Pagen entflammt ist, sich anfangs sträubt, gelingt es doch endlich Virginio ihn zu überreden, und beide sperren die vermeintliche Lelia zusammen mit Isabella in ein Zimmer im Hause Gherardos, damit sie nicht länger in ihrer unschicklichen Kleiduug auf der Strasse erblickt werde.

IV_1. Der Lehrmeister Fabritios und Stragualcia sind unterdessen von ihrem Schlaf erwacht. Jeder wirft dem andern Nachlässigkeit in der Bedienung ihres Herrn vor, und so kommt es schliesslich zu einem scharfen Wortwechsel zwischen beiden, der in Tätlichkeiten auszuarten droht. Der

Pedante tritt aber endlich den Rückzug an und macht sich auf die Suche nach Fabritio, während Stragualcia im Wirtshaus verbleibt und lustig weiter zecht.

IV_2. Bald trifft der Pedante auf Virginio, der eben mit Gherardo von der Einsperrung der angeblichen Lelia kommt, und beide erkennen sich nach kurzer Zeit. Sofort muss er natürlich das Geschick Fabritios erzählen: Bei der Plünderung Roms waren sie in die Gefangenschaft eines Kapitäns Orteca gefallen, der sie zuerst nach Siena, dann aber auf das Schloss des Herrn von Piombino brachte. Alle Briefe, die sie inbetreff des Lösegeldes an Virginio absandten, blieben unbeantwortet (da sie garnicht ankamen). Nach einiger Zeit zogen sie mit ihrem neuen Gebieter nach Correggio weiter, wo der Kapitän jedoch ermordet wurde. So erhielten seine Gefangenen die Freiheit wieder, und Fabritio kehrte mit seinen Gefährten eiligst nach Modena zurück. Während Virginio über diese freudige Nachricht überglücklich ist, hat diese Mitteilung bei Gherardo die entgegengesetzte Stimmung ausgelöst, weil er nun vertragsmässig nur noch $^1/_5$ der Mitgift erhält. Alle machen sich aber in das Wirtshaus auf, um Fabritio zu begrüssen.

IV_3. Da Fabritio, der, wie wir wissen, mit Isabella eingeschlossen ist, von seinem Spaziergange natürlich noch nicht zurück ist, lassen sich alle am Kneiptisch nieder, um auf ihn zu warten. Nur Gherardo entfernt sich, um nach seiner geliebten Lelia zu sehen.

IV_4. Auf seinem Heimwege kommt er an dem Hause Clementias vorüber, wo er nun die wirkliche Lelia, immer noch als Page verkleidet, erblickt. Er glaubt, dass sie durch die Unachtsamkeit seiner Dienerin Pasquella entschlüpft sei, und macht sich unter dem Spott Clementias, die ihn für betrunken hält, sogleich auf, sie zu bestrafen, nachdem er noch Clementia und Lelia die Rückkehr Fabritios mitgeteilt hat.

IV_5. Pasquella berichtet in einem Monolog den Irrtum, den sich die beiden Alten in ihrer Uebereilung haben zu Schulden kommen lassen. Von Neugier getrieben, ist sie zu

den beiden Eingeschlossenen ins Gemach getreten, hat das wahre Geschlecht der vermeintlichen Lelia entdeckt und sich dann eiligst entfernt, Isabella und Fabritio in engster Umarmung zurücklassend.

IV_6 (fehlt in den Abusez).

Wie verabredet ist Giglio zu Pasquella zum Stelldichein gekommen. Durch einen schlauen Trick nimmt Pasquella ihm den Rosenkranz ab und verschliesst eilig das Haustor. Giglio will mit Gewalt eindringen, muss aber vor dem jetzt daherkommenden Gherardo schnell das Weite suchen.

IV_7 (in den Abusez IV_6). Gherardo schilt Pasquella heftig aus, dass sie hat die eingesperrte Lelia entkommen lassen. Da die Dienerin jedoch ihre Unschuld beteuert, geht er selbst nach dem bewusssen Zimmer, um sich durch eigenen Augenschein zu überzeugen.

IV_8 (in den Abusez IV_7). Als Pasquella so wieder allein ist, kommt Flaminio ins Haus, um sich nach seinem ungetreuen Diener zu erkundigen. Vergeblich sucht ihn Pasquella zu beschwichtigen, und mit den heftigsten Drohungen gegen Fabio entfernt sich Flaminio wieder. Nun kommt auch Gherardo von seinem Erkundigungsgange zurück und gerät über das geschaute fait accompli in die grösste Verzweiflung. Seine Wut gegen den Erzbetrüger Virginio, der ihm nach seiner Ansicht absichtlich einen so schlimmen Streich gespielt hat, kennt keine Grenzen.

IV_9 (in den Abusez IV_8). Während er sich noch in Verwünschungen gegen Virginio ergeht, kommt dieser ganz ahnungslos daher, da er mit dem Pedanten ausgegangen ist, um den solange fortbleibenden Fabritio zu suchen. Ein heftiger Streit entbrennt, Gherardo greift sogar zu den Waffen, und Virginio muss eiligst entfliehen, ohne überhaupt eine Aufklärung über das sonderbare Benehmen seines zukünftigen Schwiegersohnes erhalten zu haben. Der Lehrmeister Fabritios sucht nun Gherardo zu beschwichtigen und folgt ihm ins Haus, um dort eine Erklärung des Rätsels zu bekommen.

V_1. Inzwischen hat Virginio sein ganzes Hauspersonal aufgeboten nnd zieht bewaffnet vor das Haus Gherardos, um seine Tochter mit Gewalt zu befreien. Doch bald löst sich die ganze Kriegsfahrt nach einigen erklärenden Worten des Pedanten in friedlicher Weise auf, worauf das freudige Wiedersehen zwischen Virginio und Fabritio erfolgt. Durch die sofort vollzogene Verlobung Fabritios und Isabellas erstrahlt auch der befleckte Ehrenschild Gherardos wieder in alter Reinheit

V_2. Während all dieser Vorgänge hat Crivello den Aufenthaltsort Fabios (Lelias) ausgekundschaftet und seinem Herrn Flaminio mitgeteilt, worauf sich beide unverzüglich nach dem Hause Clementias begeben. Die anfangs stürmisch Auftretenden weiss Clementia bald zu beruhigen, und es gelingt ihr durch einen ausgezeichneten Kunstgriff Flaminio das Heiratsversprechen für Lelia zu entlocken.

V_3. Diese selbst tritt nun hinzu, und Flaminio bittet sie für allen ihr verursachten Schmerz und Kummer um Verzeihung, Pasquella kommt dann noch mit der Verlobungsanzeige Isabellas und Fabritios und fordert Clementia auf, ihr bei der Herrichtung der Hochzeitsfeierlichkeiten behilflich zu sein. So bleiben Flaminio und Lelia allein und geniessen im Hause Clementias ihr erneutes Liebesglück.

V_4 (fehlt in den Abusez). Der Spanier Giglio trifft Pasquella und verlangt von ihr seinen Rosenkranz zurück. Pasquella verspricht auch die Rückgabe für später, da ihr vorläufig ihre Herrin den Rosenkranz abgenommen habe, ohne natürlich im Ernst an eine solche zu denken; auch meldet sie dem zweifelnden Giglio die Verlobung Isabellas, um so seinen Schmerz voll zu machen.

V_5 (in den Abusez mit der folgenden Szene vertauscht). Die kleine Tochter Clementias belauscht die intime Unterhaltung Flaminios und Lelias, die sich ganz ihrem Liebesglück hingeben.

V_6 (in den Abusez mit vorhergehenden Szene vertauscht). Clementia langt in dem Hause Gherardos an, um es

für die Hochzeit in Stand zu setzen und begrüsst den solange vermissten Fabritio.

V_7 (in den Abusez V_6 und bedeutend erweitert, vgl. S. 37). Hierauf begibt sich Clementia zu Virginio und teilt ihm die Verlobung Lelias und Flaminios mit, worauf die Komödie mit der üblichen Aufforderung an die Zuschauer (gesprochen von Stragualcia), ihren Beifall zu äussern, schliesst.

D. Vergleich der Abusez mit den Ingannati.

a. Die äussere Anlage der Komödie.

1. Namen der auftretenden Personen.

Bei der Benennung der auftretenden Personen, die aus der italienischen Komödie übernommen worden sind, hat sich Charles Estienne ziemlich eng an seine Vorlage angeschlossen. So sind von den 16 Namen 8 direkt in der italienischen Form wiedergegeben, nämlich Virginio, Lelia, Spela, Scatissa, Flaminio, Crivello, Fabritio und Stragualcia, also Haupt- und Nebenpersonen ohne Unterschied. Die übrigen sind z. T. in eine französische Form gebracht, z. T. auch ins Französische übersetzt worden. So entsprechen sich Gherardo und Gérard, Clementia und Clémence, Isabella und Ysabelle, Pasquella und Pasquette, Pietro und Pierre. Die Namen der Wirtsleute Agiato und Frulla erscheinen als Laisé und Brouillon und bewahren infolgedessen völlig den italienischen Sinn. Nur eine weitergehende Abweichung ist in dem französischen Verzeichnis zu konstatieren: Die sehr allgemein gehaltene und nichtssagende Bezeichnung Fanciullina resp. Cittina, für die kleine Tochter der Clementia ist von Estienne in geschickter Weise in Finette umgewandelt worden, und dieser Name gibt sehr treffend den pfiffigen Charakter seiner Trägerin wieder.

2. Szenenverteilung.

Auch die Szenenverteilung ist ziemlich getreu in der französischen Fassung bewahrt geblieben. Nur im letzten

Akt finden wir eine Umstellung, denn hier wird zunächst die italienische 6. und dann erst die 5. Szene wiedergegeben. Massgebend für diese Aenderung ist wahrscheinlich der Umstand gewesen, dass sich die italienische 6. Szene ohne weiteres an das Vorhergehende anschliesst, da sie die dort angedeutete Handlung ausführt. Der erzählende Monolog der italienischen 5. Szene dagegen tritt besser an zweite Stelle, weil hier gerade die Ereignisse mitgeteilt werden, die während des Verlaufs der italienischen 6. Szene im Hause Clementias stattgefunden haben. Auch bietet diese Szene wieder eine willkommene Ausfüllung für die Zeit, wo Clemence sich vom Hause des Gérard zu dem ihres Herrn Virginio begibt, und leitet so unauffällig zu der Schlussszene über.

3. Streichungen.

Im Gegensatz zu der bisher offensichtlichen Treue, welche die Abusez ihrer Vorlage gegenüber bewahren, stehen doch eine grosse Zahl bedeutsamer und einschneidender Aenderungen. Betrachten wir zunächst die Streichungen, die Estienne vorgenommen hat. Hier ist an erster Stelle die Auslassung des Sacrificio zu bemerken, des Opferspiels, das der eigentlichen Komödie voraufgeht. Dieser Mangel erscheint uns um so fühlbarer, weil die auf das Sacrificio bezüglichen Anspielungen des Prologs inkonsequenterweise von Estienne nicht unterdrückt worden sind. Fragen wir uns nach dem Grund dieser Streichung, so ist dieser wahrscheinlich der folgende. Wie an späterer Stelle in den Ausführungen über die Intronati gezeigt werden wird, ist die vorliegende italienische Komödie in erster Linie nicht für das grosse Publikum bestimmt gewesen, sondern wir haben in ihrer ersten Aufführung jedenfalls eine ganz interne Veranstaltung zu sehen.

Es ist einfach eine Aufführung anlässlich des Karnevals, der wahrscheinlich mit dem Geburtstagsfeste der Intronatenakademie zusammenfällt, veranstaltet im Kreise der Akademiker und ihrer Damen. Die stattliche Anzahl von 30 Akademikern, die im Sacrificio auftreten, lässt vermuten,

dass dies Opferspiel verfasst worden ist, um möglichst vielen Mitgliedern der Akademie Gelegenheit zu persönlichem Hervortreten in dieser geschlossenen Gesellschaft zu geben. Auch kann nur das Interesse an der jeweilig auftretenden Person, die jedem Anwesenden bekannt war, die Spannung der Zuschauer aufrecht erhalten und eine Ermüdung durch die immerwährende Wiederholung desselben Gedankens mit fast denselben Worten verhindert haben. Ferner spricht für diese Bestimmung des Vorspiels auch der Inhalt des Sacrificio selbst. Wie uns später im Prolog mitgeteilt wird, ist durch die Aufführung einer Komödie im vergangenen Jahre eine Verstimmung im Kreise der Damen gegen die Akademiker verursacht worden. Nun bedeutet das Sacrificio eine scherzhafte Absage der Intronaten, die ihrerseits nichts mehr von den Damen wissen wollen. Wie wenig es ihnen hiermit Ernst gewesen ist, lässt sich leicht aus dem Inhalt und dem Ton des gleich darauf folgenden Prologs erschliessen. Offensichtlich spricht also auch dieser Umstand dafür, dass das Sacrificio nur für die Mitglieder der Intronaten-Akademie von Interesse war, keineswegs aber für ein grosses Publikum (vgl. Anm. 4). Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ist die Streichung des Sacrificio sehr verständig und glücklich zu nennen, aber die oben erwähnte Inkonsequenz bezüglich der Anspielung im Prolog bleibt zu rügen. Leicht könnte man veranlasst sein zu glauben, dass Estienne einen Druck vor Augen gehabt habe, der das Sacrificio garnicht enthalten hat. Hiergegen spricht aber einmal der Titel Sacrifice bei Estienne, den er fälschlicherweise in der von ihm benutzten Ausgabe auf die ganze Komödie bezog, und dann der Umstand, dass in den von mir benutzten Drucken das Sacrificio nur in der Sammelausgabe von 1611 nicht mit abgedruckt worden ist, wofür auch wahrscheinlich wieder der rein persönliche Charakter dieses Vorspiels massgebend gewesen sein wird; man hatte nach beinahe 100 Jahren kein Interesse mehr an dieser Gelegenheitsdichtung.

Gegen jene Vermutung scheint mir auch noch zu sprechen, dass Estienne vor der eigentlichen Uebersetzung des Prologs

noch einmal ausdrücklich auf den oben erwähnten Streit der Akademiker und der Damen hinweist, obwohl dies doch gerade der Hauptinhalt des Prologs selbst ist. Vielleicht ist hierin eine Andeutung auf das langatmige Vorspiel zu sehen und vielleicht auch die Absicht einer Erklärung für die beibehaltene Anspielung im Prolog.

Eine zweite bedeutsame Streichung tritt uns in der Auslassung der Spanierszenen entgegen. Es handelt sich um die Szenen II_3, IV_6 und V_4 der italienischen Komödie. Hierfür wird einmal anzuführen sein, dass Estienne vielleicht selbst nicht des Spanischen kundig gewesen ist (wir haben wenigstens kein Zeugnis hierfür), dass er diese Kenntnis aber sicherlich nicht bei seinen Zuhörern voraussetzen konnte, was vielleicht im 17. Jahrhundert möglich gewesen wäre, freilich auch in dieser Zeit bloss mit Bezug auf die oberen Stände. Jedoch ist auch noch ein zweiter sehr stichhaltiger Grund für die angenommene Streichung geltend zu machen. Die Spanierszenen bewirken eine ergötzliche Komik gerade durch das hier zutage geförderte Kauderwelsch, keineswegs durch den Inhalt allein, der im Gegenteil recht überflüssig und für die Handlung störend erscheint. Mit der Auslassung dieser Spanierszenen hängen dann noch einige andere Streichungen zusammen. So fehlt einmal der Hinweis auf den Spanier Giglio im italienischen Prolog in der französischen Fassung und der Schluss der italienischen Szene IV_5, der sich auf Giglio bezieht, ist weggelassen, und ein neuer mit Bezug auf Gherardo ist eingesetzt. Aus demselben Grunde ist auch der Anfang der italienischen Szene IV_7 gestrichen.

Wenn Estienne jedoch die Stelle[1]) im Prolog nicht wiedergibt, so ist dies sicherlich ein Mangel, denn gerade der ausgelassene Satz enthält ja eigentlich erst den Grund, weshalb die anwesenden Männer die aufgeführte Komödie nicht sehen können, wofern sie nicht blind sind, weil nämlich ihre

---

[1]) Che più bel giuoco, che più bello spettacolo, che cosa più piacevole, ò più vaga si puo veder di voi? certo nessuna.

Augen durch die alles überragende Schönheit der anwesenden Damen abgelenkt werden. Auch die Auslassung der Worte Frullas[1]) ist keineswegs eine glückliche Aenderung, da gerade diese Stelle ein Hauptargument für die schlechte Bewirtung im Specchio und die gute Verpflegung im Matto enthält.

Dagegen ist wieder die Streichung von einigen Zeilen im Ing. III_7 (Anspielung auf Molza) ohne weiteres verständlich, weil wahrscheinlich niemand damals den Dichter Molza, genauer gekannt und auch vor allem nicht die lokale Anspielung verstanden haben wird.

Wieder direkt störend wirkt die Auslassung der Worte Virginios[2]), weil so die folgenden Worte des alten Gherardo, die nur als Antwort auf die ausgelassene Stelle zu verstehen sind, völlig beziehungslos zu sein scheinen. Vielleicht liegt auch nur ein Versehen Estiennes oder des Druckers vor, was sicherlich der Fall zu sein scheint, wenn er einmal die Worte Scatissas mit denen Crivellos (Ing. II_6) vereinigt. Der Vollständigkeit halber sei auch noch die belanglose Streichung der Stelle et cur ogni sua sollecitudine gratificarsi (Ing. Prolog.) angeführt.

4. Zusätze.

Gewissermassen als Ausgleich für die soeben geschilderten Streichungen hat Estienne eine ganze Reihe von Erweiterungen hinzugefügt. Wenn wir von einigen kleineren Aenderungen hier fürs erste absehen, auf die wir am Schlusse hinweisen wollen, so finden wir die hauptsächlichen Zusätze Estiennes erst im letzten Akt und auch hier erst in der zweiten Hälfte. Sie sind aber von so einschneidender Bedeutung, dass wir sie nicht als blosse Zusätze, sondern direkt als Umarbeitungen betrachten müssen. So ist zuerst die 4. Szene des 5. Aktes der französischen Fassung auf mehr als den doppelten Umfang erweitert worden im Vergleich zu der entsprechenden

[1]) Et io vi dico, che passan pochi giorni che qualcun di quelli che sono alloggiati allo Specchio, non escano fuore, et non vengono a star con me.

[2]) Jo dico ch'ella ha qualche pazzia nel capo (Ing. III_7).

Szene der italienischen Komödie (V_6). Während nämlich die letztere der eben stattgefundenen Verlobung zwischen Isabella und Fabritio gar keine Erwähnung tut, geht Clemence in der französischen Fassung ausdrücklich darauf ein, nachdem sie ihrer Freude über das unverhoffte Wiedersehen Fabritios Ausdruck gegeben hat, was — im Gegensatz zu den Ingannati — in sehr herzlicher Weise geschieht. In beiden Szenen fragt darauf Fabritio nach seiner Schwester Lelia, erhält aber in der italienischen keine Antwort, während Clemence in den Abusez den beiden Verlobten in der spannendsten Weise von dem Glücke Lelias Mitteilung macht. Die ganze Durchführung der französischen Szene wirkt so ohne Frage viel natürlicher als die heftige und nur andeutende Art der italienischen. Ausserdem hat sich Estienne wahrscheinlich zu dieser Aenderung veranlasst gesehen durch die Schlussworte der unmittelbar vorhergehenden Szene, in denen Flaminio ausdrücklich Clemence auffordert, ja Ysabella seine und Lelias Verlobung mitzuteilen. In der italienischen Szene findet sich von der Ausführung dieser Bitte keine Spur, wird aber hier auch nicht als störend empfunden, weil zwei andere Szenen trennend dazwischen liegen, ein Entschuldigungsgrund, den die französische Szenenverteilung nicht gehabt hätte.

Die grösste Erweiterung jedoch ist in der letzten Szene des 5. Aktes zu konstatieren. Hier hat Estienne vor allen Dingen als völlig neu die Rolle des alten Gérard hinzugefügt. Während wir in der italienischen Komödie den störenden Eindruck nicht von der Hand weisen können, dass der Dichter zu einem Abschluss hindrängt und die Szenen so kurz als möglich gestaltet, um nur zu Ende zu kommen, finden wir bei Estienne gerade hier noch einige Partien von ergötzlicher Komik, die seine Schlussszene zu einer der gelungensten des ganzen Stückes stempeln. Der alte Gherardo, die am meisten komische Figur der ganzen Komödie, ist in der italienischen Fassung nach der 1. Szene des 5. Aktes vollständig von der Spielfläche verschwunden. Estienne führt uns ihn noch einmal zum Schluss im rechten Lichte

vor und hat so bei seinen Zuhörern wie auch bei uns modernen Lesern das Gefühl einer gewissen Befriedigung erweckt. Auch Virginio erscheint uns hier in einem viel natürlicheren und günstigeren Lichte, als Vater, der sich um das Wohl seiner Tochter sorgt, und der glücklich ist, ihre Ehre wieder in voller Reinheit hergestellt zu sehen Wohingegen Virginio in den Ingannati seine Tochter überhaupt nicht mehr erwähnt und nur der Vater seines Sohnes zu sein scheint, über dessen Wiederfindung er alles andere vergessen hat. Auch hier lässt sich ein äusserlicher Grund für die soeben dargelegte Erweiterung angeben. Am Schluss von Abusez V_3 liegt in den Worten von Clemence ein Hinweis auf eine solche Szene, der in den Ing. inkonsequenterweise nicht durchgeführt worden ist.

Anmerkungen:

[1]) Als hauptsächliche Literatur über die Abusez und ihre Quelle kommen folgende Arbeiten in Betracht: Pierre Toldo in Revue d'hist. litt. IV 379–381. Lintilhac II, 276 ff., H. Morf S. 86–87, E. Chasles, Comédie ca France au 16e s. S. 41 ff., Creizenach III 77—79.

[2]) doch vgl. hierzu Renouard S. 353, wo eine Stelle aus einem Briefe des Paulus Manutius vom J 1560 (Paulus Manutius, Epist. libr. XII, Buch 5, Brief 17 am Ende) angeführt wird, die für einen solchen Aufenthalt zu sprechen scheint, ihn aber keineswegs beweist: Saluta (enim) cum meis verbis cum veterrimo amico meo, spectatae virtutis et industriae viri Carolo Stephano.

[3]) Renouard S. 112 führt auch einen Druck vom Jahre 1540, aber ohne jede Gewähr, an. Auch nennt er nicht den von mir benutzten Druck vom J. 1549, kann also als absolut sichere Autorität nicht in Betracht kommen. Sonderbar ist es, dass Charles Estienne seine Komödie in seiner eigenen Druckerei, der er von 1552 an vorstand, hat niemals drucken lassen.

[4]) Eine willkommene Bestätigung meiner Ansicht habe ich noch bei Girolamo Bargagli, Dialogo . . . S. 147 feststellen können. Er nennt hier auch das Sacrificio als No. 117 in einer grossen Reihe von Veranstaltungen, die in der Intronaten-Akademie dazu gedient haben, in geselliger Weise einen Abend zu verbringen. Er sagt wörtlich: Et parimente sarà utile per quello del Sacrificio, nel quale supponendoci che tuttili circostanti sieno fatti nemici d'Amore, deono andare a fare sacrificio allo Sdegno, ciascun portando a brucciar nell'altare qualche cosa, che ò in dono, ò in altro modo tenea più cara della sua donna.

Lebenslauf.

Ich, Arthur, August, Reinhold Kuhnke, wurde am 10. Dez. 1886 zu Dahme Kr. Liegnitz als Sohn des verstorbenen Gutsbesitzers Waldemar Kuhnke und seiner Ehefrau Selma geb. Bogwitz geboren. Nach wechselvoller Vorbildung besuchte ich das Realgymnasium zum Heiligen Geist zu Breslau von Ostern 1897 an und verliess diese Anstalt Ost. 1908 mit dem Zeugnis der Reife. Von Ost. 1903 bis Ost. 1904 war ich von der Schule fern und widmete mich während dieser Zeit der Erlernung des Kaufmannsberufes. Am 30. April 1908 wurde ich an der kgl. Universität Breslau immatrikuliert und widmete mich hier besonders dem Studium der neueren Sprachen und der Geschichte.

Ich hörte Vorlesungen und Uebungen bei den Herren Prof. Dr. Appel, Baumgartner, † Grünhagen, Hoffmann (phil. u. theol.), Hönigswald, Kabitz, Kaufmann, Kühnemann, Leonhard, A. Pillet, Preuss, Rothstein, Sarrazin, E. Schmidt, Stern, Stoy, v. Wenckstern, Ziekursch.

Allen diesen meinen verehrten Herren Universitätslehrern sage ich meinen tiefsten Dank, in Sonderheit Herrn Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Appel, der mir die Anregung zu vorliegender Arbeit gab und mich in der liebenswürdigsten Weise bei ihrer Abfassung stets hilfsbereit unterstützte.